



**Traduire**

Revue française de la traduction

**222 | 2010**

**Traduire pour le théâtre**

---

## Auteurs dramatiques italiens traducteurs pour la scène contemporaine : stratégies traductives et instances re-créatives

Marie-Line Zucchiatti

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/traduire/442>

DOI : 10.4000/traduire.442

ISSN : 2272-9992

### Éditeur

Société française des traducteurs

### Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2010

Pagination : 57-72

ISSN : 0395-773X

### Référence électronique

Marie-Line Zucchiatti, « Auteurs dramatiques italiens traducteurs pour la scène contemporaine : stratégies traductives et instances re-créatives », *Traduire* [En ligne], 222 | 2010, mis en ligne le 12 novembre 2013, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/traduire/442> ; DOI : 10.4000/traduire.442

---

# Auteurs dramatiques italiens traducteurs pour la scène contemporaine : stratégies traductives et instances re-créatives



Marie-Line Zucchiatti

Éprouvant des difficultés à mémoriser et à interpréter la traduction française d'une pièce de Shakespeare, Jean Vilar exprime la question centrale de la problématique de la traduction théâtrale : « la fidélité au texte original alourdit la prose française et, par ailleurs, l'infidélité est un crime. Alors ? »<sup>(1)</sup>. En effet, le texte dramatique cible (dorénavant TDC) qui se veut fidèle au texte dramatique source (dorénavant TDS) se présente souvent comme un texte peu adapté à une énonciation scénique. Le problème inverse se pose parfois : André Gide à propos d'une traduction de *Hamlet* élaborée pour la scène par Marcel Schwob, soulignait qu'elle paraissait merveilleuse dans la bouche de Sarah Bernhardt, mais qu'elle restait incompréhensible à la lecture. Aborder le sujet de la traduction théâtrale amène à envisager les différences de traitement que le traducteur applique à une traduction destinée à la représentation et à une traduction destinée à l'édition. Georges Mounin, dans l'un des premiers articles parus en France sur la traduction théâtrale insiste sur l'écart existant entre une « traduction savante [pour] une édition scolaire, universitaire, ou critique, uniquement faites pour être lues »<sup>(2)</sup> et une traduction destinée à la scène pour laquelle « on ne peut pas expliquer les intentions du texte par des notes au bas des pages »<sup>(3)</sup>. Mounin déclare que la traduction savante doit et peut être très proche du TDS tandis que la véritable traduction pour la scène, devant recourir à des procédés textuellement moins fidèles devient une « espèce de traduction-adaptation »<sup>(4)</sup>. Toujours selon Mounin, les manipulations opérées par le traducteur tiennent compte des conditions concrètes de la traduction au théâtre et sont effectuées dans l'optique d'en traduire une valeur proprement théâtrale plutôt qu'une valeur littéraire ou poétique. La priorité indiquée par Mounin est bien sûr en rapport direct avec la spécificité du TD, qui présente cette particularité d'être « porteur d'un devenir scénique »<sup>(5)</sup>, d'être incomplet, d'être un matériau contenant ce

---

(1) J. Vilar, extrait du *Memento*, cité par A. Girault, in *théâtre public, Traduire*, 44, p. 4.

(2) G. Mounin, « La Traduction au théâtre », p. 8.

(3) *Ibid.*, p. 10.

(4) *Ibidem*.

(5) J.-M. Déprats, « La spécificité de la traduction théâtrale : quelques exemples pris dans Shakespeare », p. 34.

qu'Anne Ubersfeld nomme des « matrices textuelles de représentativité »<sup>(6)</sup>. Le TDC pour la scène étant destiné à être joué, il doit être en mesure d'avoir un impact immédiat, raison pour laquelle le metteur en scène, Jacques Nichet, insiste sur le fait que le traducteur doit tenter de concilier un « souci d'exactitude »<sup>(7)</sup> et de fidélité au texte source, à une recherche « d'efficacité scénique »<sup>(8)</sup>. Il apparaît ainsi que la notion de fidélité, en référence à la traduction théâtrale pour la scène, s'inscrit dans le cadre d'une fidélité à la « valeur théâtrale »<sup>(9)</sup> du texte source, à sa théâtralité. Un concept de théâtralité que l'on peut faire correspondre à « ce qui dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral (ou scénique) »<sup>(10)</sup>. De façon plus précise, pour le traducteur de théâtre, il s'agit d'adopter une démarche traductive qui situe le TD dans une pratique scénique en concevant la théâtralité comme cette tension dialectique qui s'établit entre l'acteur et son texte, l'acteur et son personnage. Nous inspirant d'une formulation d'Henri Meschonnic nous pouvons observer que le traducteur pour la scène s'attache à traduire à la fois ce que les mots disent et ce qu'ils contribuent à faire, en s'efforçant, comme le déclare Jean-Michel Déprats, de « rester proche de la physique de la langue »<sup>(11)</sup>. Déprats traducteur de Shakespeare, met en évidence combien l'alliance du geste et du mot est primordiale dans les textes de cet auteur et souligne qu'étant écrit par un acteur pour des acteurs, « c'est un texte où l'ordre des mots, les rythmes, les images sont avant tout porteurs de gestes, où les propriétés sensibles du verbe sont un instrument de jeu pour le comédien »<sup>(12)</sup>. Similairement, l'auteur et acteur contemporain italien Spiro Scimone précise l'importance que revêt l'inscription du corps dans le texte. Il révèle que son processus de création *auctoriale* l'amène à imaginer le corps de ses personnages avant d'en élaborer l'expression, à imaginer d'abord le geste qui précède, accompagne ou suit la parole. La langue-corps<sup>(13)</sup> ou le verbo-corps<sup>(14)</sup> désignent pour Patrice Pavis « l'alliance du texte prononcé et des gestes (vocaux et physiques) qui accompagnent son énonciation »<sup>(15)</sup> selon les inspirations et la poétique des auteurs dramatiques. La dimension interculturelle de l'activité traduisante amène alors à s'interroger sur le passage d'une culture à l'autre, sur ces relations entre le texte et la voix, le texte et le corps. Et à ce propos Pavis indique qu'il importe de saisir la manière dont le texte-source, puis la mise en jeu-source associe à un texte une certaine énonciation gestuelle et rythmique pour ensuite rechercher un verbo-corps équivalent et approprié pour la langue-cible. C'est bien dans la recherche de cette

(6) A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 16.

(7) J. Nichet, « À la découverte d'un autre théâtre », p. 27.

(8) *Ibidem*.

(9) G. Mounin, *op. cit.*, p. 10.

(10) P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 358.

(11) J.-M. Déprats, in *Sixièmes Assises de la Traduction littéraire – Arles 1989, Traduire le théâtre*, p. 79.

(12) *Ibidem*.

(13) P. Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, p. 142.

(14) *Ibidem*.

(15) *Ibid.*, p. 151.



équivalence que le traducteur oscille entre une volonté de fidélité à la lettre, à l'esprit, et d'efficacité dramatique en lien étroit avec la théâtralité. À la recherche d'une efficacité scénique, et partant du système de discours du TDS, le traducteur doit tenter de *costruire un doppio del sistema testuale che [...] possa produrre effetti analoghi [...] sia sul piano semantico e sintattico che su quello stilistico, metrico, fonosimbolico* (16). Poursuivant cet objectif, les professionnels du théâtre italiens préfèrent s'adresser à des auteurs dramatiques plutôt qu'à des traducteurs professionnels. En effet, le choix d'un traducteur se fait en général en fonction de ses talents d'auteur, des caractéristiques de sa langue théâtrale, de sa connaissance de la scène et des savoir-faire actoriaux. Les traducteurs de TD pour la scène italienne étant généralement proches du monde théâtral (c'est le cas des trois traducteurs considérés dans cet article), leur mode de travail est généralement conforme à un parcours d'écriture dramaturgique décrit par Giorgio Taffon comme une modalité organique qui présuppose une collaboration entre auteur, acteur et metteur en scène, au sein de laquelle l'auteur sait pour qui il écrit et comment écrire. En règle générale, la production d'un TDC pour la scène italienne advient en relation avec le projet scénique même si l'intensité des collaborations peut varier d'une situation à l'autre. L'étude que nous présentons se base sur trois traductions commandées dans l'optique de projets de mises en scène et dont nous possédons les tapuscrits inédits : « *Art* » traduit par Giuseppe Manfredi(17) en 1996 (texte français : « *Art* », Yasmina Reza, 1994(18)) ; *Il ritorno al deserto* traduit par Luca Scarlini(19) en 2007 (texte français : *Le retour au désert*, Bernard-Marie Koltès, 1988(20)) ; *Le regole del saper vivere nella società moderna* traduit par Luigi Gozzi(21) en 2008 (texte français : *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Jean-Luc Lagarce, 1995(22)). À travers une analyse, sans prétention d'exhaustivité, des stratégies mises en œuvre par les trois traducteurs-

(16) U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, p. 16, « construire un double du système textuel qui [...] puisse produire des effets analogues [...] autant sur le plan sémantique et syntaxique qu'aux niveaux stylistique, métrique et phono-symbolique » (notre traduction).

(17) Giuseppe Manfredi (1956) est auteur de théâtre et scénariste, il assure des cours sur la dramaturgie auprès d'universités italiennes et à l'étranger, et au sein de théâtres subventionnés. Depuis 2006 il est responsable de la collection « Teatro » aux éditions Gremese (Rome). Il traduit de l'anglais et du français.

(18) Édition utilisée : Y. Reza, « *Art* », Paris, éd. Magnard, 2002.

(19) Luca Scarlini (1966) auteur, adaptateur de textes de théâtre, critique théâtral et essayiste. C'est un spécialiste de la dramaturgie contemporaine et de littérature comparée. Il enseigne à la Scuola Holden de Turin, il traduit de l'anglais et du français et il collabore avec de nombreux théâtres, festivals et compagnies théâtrales italiennes.

(20) Édition utilisée : B.-M. Koltès, *Le retour au désert*, Paris, Les éditions de minuit, 2006.

(21) Luigi Gozzi (1935-2008), homme de théâtre (metteur en scène, acteur, auteur), fondateur en 1973 du Teatro delle Moline à Bologne (Italie), professeur de méthodologie et critique du spectacle à l'Université de Bologne.

(22) Édition utilisée : J.-L. Lagarce, *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Théâtre complet IV, pp. 9-47.

auteurs nous mettrons en évidence les particularités de ces traductions pour la scène et les stratégies re-créatives que les traducteurs introduisent dans les TDC en particulier en relation à la notion de fidélité à la théâtralité et à la transposition de la langue-corps.

## Les textes

Les actions des trois TD se situent dans des contextes et milieux divers : familial chez Koltès, entre amis chez Reza, au sein de la bonne société chez Lagarce. Les trois auteurs, à l'œuvre et au style différents, ont en commun leur contemporanéité et, dans les textes choisis, des inspirations qui mêlent tons comiques et tragiques. Les fables ont pour principal objet les relations humaines, les obligations et devoirs qu'elles mettent en scène, les conflits qu'elles suscitent, les drames existentiels petits et grands qu'elles peuvent engendrer. Dans *Le Retour au désert*, Koltès situe l'action au sein de la province française dans un milieu petit bourgeois. Le personnage central, Mathilde, revient au pays après avoir passé quinze ans de sa vie en Algérie. Son arrivée dans la maison familiale suscite et ranime des histoires d'héritage, d'enfants illégitimes, d'argent, dans un contexte qui mêle, de façon assez inattendue chez Koltès, la vie quotidienne, la réalité historique et le fantastique. Les désirs des personnages, leurs vœux obsédants sont exprimés par un langage clair, concret et direct, allié à une élégance littéraire et poétique avec un travail délibéré sur la répétition, exprimée aux niveaux thématique, lexical et syntaxique. Koltès qui avait une formation de musicien avoue lui-même qu'il écrit une langue dramatique comme de la musique en s'appuyant sur « le système musical qui existe à l'intérieur du langage parlé »<sup>(23)</sup>. Le monologue des *Règles du savoir-vivre dans la société moderne* de Lagarce contient deux voix qui se juxtaposent et s'alternent : celle d'un manuel de savoir-vivre et celle du personnage en scène, la Dame, qui perturbe par des commentaires approximatifs et ironiques le bon ordre et la rigueur du manuel. Le texte oscille ainsi entre le ton objectif et prescriptif des règles et le ton subjectif de la Dame dont les sentiments intimes transparaissent dans les caractéristiques de la langue lagarcienne, un discours aux nombreuses répétitions et redites. Une langue qui rend le discours ambivalent car l'apparente rigueur des prescriptions est sans cesse contrariée par un processus énonciatif où « la phrase est circulaire au lieu d'être évolutive »<sup>(24)</sup>. Le texte de Reza, « *Art* » que l'on peut situer dans le genre de la comédie de mœurs met en scène trois amis sur la quarantaine, Yvan, Serge et Marc. L'achat d'un tableau d'art moderne par Serge est source de conflits et remet en cause l'amitié entre les trois personnages dans des dialogues vifs que ralentissent

---

(23) B.-M. Koltès, cité par A. Übersfeld in *Bernard-Marie Koltès*, p. 176.

(24) F. Fix, « Seuils de lecture, portes fermées : essai de comparaison de deux traductions allemandes de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* », p. 75.

des monologues. Le style de Reza fait appel à des formules elliptiques, à des raccourcis, dans des répliques brèves où les non-dits et les sous-entendus entrecoupés de silences, confèrent au texte rythme et retenue.

## Le travail des traducteurs

Scarlini suit une démarche traductive qui sans être calque ou reproduction simpliste, sauvegarde la lettre par le respect et la reconnaissance du style littéraire et poétique de Koltès. Par exemple, sur le plan syntaxique, Scarlini transpose en italien la tendance koltésienne à la multiplication et à la juxtaposition de propositions subordonnées qui au sein de longues phrases et de longues répliques, établissent une musicalité rythmique. Le traducteur reproduit dans le TDC cet effet d'accumulation destiné parfois à souligner une même idée de façon quasi obsédante. Ainsi, suivant de près le TDS, la traduction de Scarlini crée et développe le même type de cadence rythmique jaillissant de l'organisation syntaxique :

### Exemple 1

<p>ADRIEN — Je le savais : tu viens ici pour faire du mal. Tu te venges de tes <u>malheurs</u>. Tu as toujours eu des <u>malheurs</u> pour pouvoir te venger ; tu attires le <u>malheur</u>, tu le cherches, tu cours derrière le <u>malheur</u> pour le plaisir de la rancune. Tu es dure et tu as le cœur sec.</p> <p><i>Le Retour au désert</i>, 2006, p. 15.</p>	<p>ADRIEN — Lo sapevo, vieni qui per fare del male. Ti vendichi delle tue <u>disgrazie</u>. Hai sempre avuto <u>disgrazie</u> per poterti vendicare; attiri la <u>sventura</u>, la cerchi, corri dietro alla <u>disgrazia</u> per il piacere del rancore. Sei dura e il tuo cuore è secco.</p> <p><i>Il ritorno al deserto</i>, 2007, p. 3.</p>
--	---

Du point de vue des choix sémantiques, Scarlini reste proche de Koltès en tendant cependant à moduler les effets de répétition. Dans l'ex. 1, la séquence rythmique est renforcée par les quatre occurrences du mot « malheur », le traducteur interrompt cette cadence sans introduire de dispositif compensatoire : le terme est traduit par *disgrazia* (trois occurrences) et remplacé dans une occurrence par un terme équivalent : *sventura*. Ailleurs, modulations ou négociations traductives sont mises en œuvre dans le but d'obtenir dans la langue cible un phrasé rythmé. Dans l'ex. 2, Scarlini choisit d'appuyer l'ouverture de la réplique par l'ajout de l'adverbe à valeur d'opposition : *invece*. Après ce renforcement de la prise de parole du locuteur, le traducteur tend à une rationalisation avec l'omission de différentes répétitions : celle de la forme verbale « je sais » et de l'une des conjonctions « et » ; celle des verbes « coucher » et « reconnaître » en substituant aux formes conjuguées « coucherai » et « reconnaît », les

formes conjuguées des verbes être (*fossi stata*) et faire (*fa*). Des choix qui ont pour effet de répartir les volumes sonores, d'accélérer et de ponctuer le rythme, ce qui correspond à la volonté de produire une équivalence de la langue-corps source, dans la langue-corps cible.

## Exemple 2

<p>MATHILDE – Et moi je sais, après quinze années, et dix années de plus, des années et des années à coucher ailleurs, <u>je sais</u> que j'entrerais dans ma chambre les yeux fermés, <u>et</u> je me <u>coucherais</u> dans mon lit comme si j'y avais toujours couché, et mon lit me reconnaîtra tout de suite. Et puis, s'il ne me <u>reconnaît</u> pas, je le secouerais jusqu'à ce qu'il le fasse.</p> <p><i>Le Retour au désert, 2006, p. 15.</i></p>	<p>MATHILDE – E io <u>invece</u> so, dopo quindici anni, e dieci anni ancora, anni e anni passati a dormire altrove, che entrerò nella mia stanza con gli occhi chiusi, mi stenderò sul letto come se ci fossi sempre stata e il letto mi riconoscerà subito. E poi, se non lo fa, lo scuoterò finché non cede.</p> <p><i>Il ritorno al deserto, 2007, p. 3.</i></p>
--	--

Face aux caractéristiques de la langue de Lagarce, Luigi Gozzi adopte deux stratégies opposées. Lorsque l'expression lagarcienne suit un ordre syntaxique grammaticalement ordonné et simple, il fait correspondre dans le TDC une organisation syntaxique mimétique :

## Exemple 3

<p>Si l'enfant naît mort, est né mort, il faut <u>quand même</u>, tout de même, déclarer sa naissance. Déclarer sa naissance et déclarer sa mort et un médecin devra attester que la mort a précédé la naissance.</p> <p><i>Les règles du savoir-vivre dans la société moderne, 2002, p. 13.</i></p>	<p>Se il bambino nasce morto, <u>se</u> è nato morto, bisogna, comunque, dichiarare la sua nascita, dichiarare la sua nascita e dichiarare la sua morte e un medico dovrà certificare che la morte ha preceduto la nascita.</p> <p><i>Le regole del saper vivere nella società moderna, 2008, p. 1.</i></p>
--	---

Ce choix du traducteur alterne avec l'élimination de certaines répétitions comme dans l'ex. 3 avec « quand même » qui n'est pas traduit, ou par un ajout, comme la conjonction d'hypothèse *se* (*si*) dont la réitération symétrique en début de proposition crée immédiatement un effet cadencé ; ou bien, face aux phrases elliptiques de Lagarce, le traducteur choisit l'explicitation : *e questo è l'* (et ceci est l') ex. 4 ; *si tratta dell' [...] di* (il s'agit de l' [...] de) ex. 4 ; *questa è un'* (c'est une) ex. 5.



## Exemple 4

<p>[...] il sera sage, objet de ma réflexion</p> <p><i>Les règles du savoir-vivre dans la société moderne</i>, 1995, p. 15.</p> <p>[...] car héritière et rien d'autre</p> <p><i>Les règles du savoir-vivre dans la société moderne</i>, 2002, p. 24.</p>	<p>[...] sarà saggio, <u>e questo è</u> l'oggetto della mia riflessione</p> <p><i>Le regole del saper vivere nella società moderna</i>, 2008, p. 2.</p> <p>[...] perché <u>si tratta dell'</u>ereditiera e <u>di</u> nient'altro</p> <p><i>Le regole del saper vivere nella società moderna</i>, 2008, p. 5.</p>
---	--

L'une des caractéristiques du style de Lagarce qui est l'élimination du pronom personnel sujet pose un véritable problème de traduction en italien, langue qui omet le pronom personnel devant les formes verbales. Dans l'ex. 5 on peut observer comment Gozzi, à la recherche d'un dispositif qui reproduise un effet particulier, opte pour une solution compensatoire d'insistance, avec l'introduction du pronom personnel tonique *io* (qui correspond au « moi » français).

## Exemple 5

<p>Mais si on veut bien y réfléchir, et suis là pour ça, coutume déplorable, ne saurais dire autrement, et explique pourquoi.</p> <p><i>Les règles du savoir-vivre dans la société moderne</i>, 2002, p. 15.</p>	<p>Ma, a ben rifletterci, e <u>io</u> sono qui per questo, <u>questa è un'</u>usanza deplorevole, non saprei dire altrimenti, e spiego perché.</p> <p><i>Le regole del saper vivere nella società moderna</i>, 2008, p. 2.</p>
--	--

On perçoit la volonté du traducteur Gozzi d'être fidèle à la lettre du TDS, mais face aux libertés de la langue lagarcienne, il alterne les stratégies traductives en cédant parfois sur les répétitions, en introduisant certaines pour souligner un rythme, en tendant à expliciter, en veillant à introduire des effets compensatoires.

La langue théâtrale de Reza est rapide, les répliques s'enchaînent dans des tours de parole qui semblent reproduire une conversation réelle où les modalisateurs sont absents, les locuteurs n'éprouvant pas le besoin de commenter leurs propos. En revanche, la traduction de Giuseppe Manfredi tout en se maintenant fidèle au sens, allonge le discours :





## Exemple 6

MARC : Serge, un peu d'humour ! MARC : Tu te fous de moi ! « <i>Art</i> », 2002, p. 17. SERGE (à Yvan) : Tu as sur toi tes fameux feutres ?... « <i>Art</i> », 2002, p. 77.	MARC : <u>E andiamo</u> , Serge... un po' di ironia! MARC : <u>Dico</u> , mi hai preso per scemo? « <i>Art</i> », 1996, p. 4. SERGE (a Yvan) : Hai <u>per caso</u> con te <u>uno dei tuoi</u> famosi pennarelli? « <i>Art</i> », 1996, p. 58.
---	---

Avec *e andiamo* (« mais allez »), *dico* (« non, mais »), ou *per caso* (« par hasard »), le traducteur ajoute en début de réplique des éléments qui ne sont pas de nature informative, leur valeur sémantique étant pauvre, on peut les qualifier d'éléments métadiscursifs. Par rapport au TDS, Manfredi établit, précise, emphatise le cadre dans lequel s'insèrent les discours des locuteurs dont la langue présente souvent cette sorte de retour sur elle-même. Manfredi tend à désambiguïser, à renforcer l'expressivité des personnages par l'introduction de modalisateurs ; sa démarche traductive, en appuyant la force illocutoire de la langue parlée, semble vouloir faciliter la tâche aux destinataires extradiégétiques du message. En fait, la traduction de Manfredi est cibliste, elle tourne le texte vers le spectateur tandis que l'écriture concise de Reza tend à établir un mouvement inverse, du spectateur vers le texte. Une conception qui apparaît clairement dans d'autres choix traductifs comme dans l'ex. 7 :

## Exemple 7

SERGE : Non, non, non, non, j'ai senti chez lui l'autre jour une sorte... une sorte de condescendance... de raillerie aigre... « <i>Art</i> », 2002, p. 30.	SERGE : <u>No, inutile che ci provi, non attacca.</u> L'altro giorno ho sentito in lui come una sorta di acido disdegno... di boria rancorosa... « <i>Art</i> », 1996, p. 16.
--	---

La négation de Serge exprimée par quatre occurrences de l'adverbe « non » est transformée en une phrase dont le sens en français est : « non, inutile que tu essaies de me convaincre, cela ne marche pas ». Dans cette transposition Manfredi introduit une langue-corps précise, avec une dénégation tournée directement vers l'interlocuteur. Cette traduction fait ressortir un sous-



texte qui dans le TDS est laissé au jugement de l'acteur et à son interprétation personnelle<sup>(25)</sup>. Le choix de Manfredi tend à proposer une seule interprétation en fermant le texte et en limitant par conséquent les possibilités interprétatives de l'acteur (et du spectateur). De la même façon, dans l'ex. 6, le traducteur propose *uno dei tuoi famosi pennarelli* (« l'un de tes fameux feutres ») pour « tes fameux feutres ». La langue-corps cible donne une indication scénique précise car la demande du locuteur est définie : il veut un feutre et sa demande suggère qu'il veut l'utiliser. On perçoit dans ces choix la tendance auctoriale qui induit l'auteur-traducteur à donner corps à une intention, à l'esquisser et à la guider par la langue au sein d'une mise en scène virtuelle. Ce type de choix re-créateur apparaît également chez Scarlini, à des degrés moindres mais cependant notables :

### Exemple 8

ADRIEN – Et toi, tu n'as pas plus de mari que moi de femme...	ADRIEN – E tu <u>allora</u> , <u>tu</u> non hai marito, più di quanto io ho moglie.
<i>Le Retour au désert</i> , 2006, p. 17.	<i>Il ritorno al deserto</i> , 2007, p. 4.

L'introduction de l'adverbe *allora* (« alors ») à valeur d'opposition, suivie de la répétition du pronom personnel sujet *tu*, renforce l'intention du locuteur de souligner que les deux personnes en présence se trouvent exactement dans la même situation. Des ajouts qui contribuent à soutenir le ressort verbal de l'altercation, en renforçant l'agressivité du personnage, par sa langue-corps. On retrouve ici le même effet que produisait l'introduction en début de réplique de l'adverbe *invece* (voir ex. 2). Ce type de choix traductifs de Manfredi et de Scarlini provoque une accentuation des degrés d'hostilité qui rebondissent d'un tour de parole à l'autre. Les interlocuteurs se répondent dans un crescendo, ou bien coupent court au conflit par des ajouts, comme dans l'ex. 9 :

### Exemple 9

MATHIEU – Je ne veux pas de ce garçon dans ma chambre. Je ne veux personne dans ma chambre. Ma chambre est à moi.	MATHIEU – Non voglio questo ragazzino <u>nella mia stanza</u> . Non <u>ci</u> voglio nessuno <u>nella mia stanza</u> . <u>La mia stanza è mia e basta</u> .
<i>Le Retour au désert</i> , 2006, p. 18.	<i>Il ritorno al deserto</i> , 2007, p. 4.

(25) Dans cette réplique, les deux premiers « non » pourraient par exemple constituer une réponse directe à l'interlocuteur et les deux derniers pourraient correspondre à un doute qui s'insinue dans l'esprit de Serge. Ils pourraient être énoncés avec des intonations et modulations diverses et nuancées, qui laisseraient transparaître ces différents niveaux d'interprétation.



Le diminutif obtenu par le suffixe *-ino* ajoute dans le TDC un jugement négatif sur le « garçon » (qui devient « un garçonnet », « un petit garçon ») qui renforce l'expression du mépris et le ton de protestation accentué par l'introduction du pronom complément de lieu *ci* (« y ») qui se réfère à la chambre (« je n'y veux personne dans ma chambre »). Puis l'ajout de la forme verbale *e basta* (« et ça suffit/et c'est tout ») à la fin du tour de parole, affirme l'intention du locuteur de clore le discours et de mettre un terme à l'échange verbal, de façon définitive. Le verbe conjugué *basta*, outre son contenu sémantique offre l'avantage de multiplier l'assonance de la voyelle orale [a], de retrouver une musicalité dans tout le phrasé de la réplique : elle est présente avec huit occurrences par la répétition du syntagme *nella mia stanza* puis avec sept occurrences dans la dernière phrase. La locution *e basta* offre à l'acteur la possibilité de fermer la réplique avec rythme, éclat et netteté. Scarlini introduit ici et là dans le TDC, ces touches discrètes mais dramatiquement efficaces pour souligner un rythme, accentuer la langue-corps en relation aux personnages et aux acteurs.

Chez Manfredi la nature des changements et leur nombre peuvent aboutir à des caractérisations différentes des personnages dans le passage du TDS au TDC. En particulier, le personnage d'Yvan, dans le TDS un individu accommodant, comme le dit Marc : « un garçon tolérant »<sup>(26)</sup> qui tente tout au long de la pièce de calmer les affrontements entre ses deux amis, apparaît légèrement différent dans le TDC. Dans le TDS, le caractère d'Yvan transparaît dans son langage mesuré, dans le TDC, Manfredi établit un décalage entre l'Yvan calme qui s'exprime dans un registre standard et l'Yvan qui emploie des expressions plus colorées lorsqu'il est poussé à bout :

### Exemple 10

<p>YVAN : [...] vous vous arrangez pour gâcher mon mariage, ...</p> <p>« Art », 2002, p. 75.</p> <p>YVAN : Ne me dis pas, calme-toi ! Je n'ai aucune raison de me calmer, si tu veux me rendre fou, dis-moi, calme-toi !</p> <p>« Art », 2002, p. 76.</p>	<p>YVAN : [...] ma no... era necessario <u>mandare a puttane</u><sup>(27)</sup> il mio matrimonio...</p> <p>« Art », 1996, p. 56.</p> <p>YVAN : E non dirmi 'calmati'! Non ho nessun motivo per calmarmi, e se non <u>vuoi farmi incazzare di brutto</u><sup>(28)</sup> evita di dirmi 'calmati'!</p> <p>« Art », 1996, p. 57.</p>
---	--

(26) Y. Reza, « Art », p. 19.

(27) *Mandare a puttane* : foutre en l'air (notre traduction).

(28) *Fare incazzare di brutto* : foutre en rogne un max (notre traduction).



En italien, l'emportement d'Yvan et sa personnalité plus marquée s'expriment à travers le registre un peu grossier complété par des explicitions. On peut l'observer en particulier dans la seconde réplique de l'ex. 10. La formulation de la dernière proposition de la réplique transforme la forme affirmative en français en une forme négative en italien : « si tu veux », *se non vuoi* (« si tu ne veux pas »), suivie de l'ajout *evita di dirmi* (« évite de me dire »). Si la phrase en français sonne presque comme une constatation, en italien les modifications lui confèrent un clair ton de menace. Les particularités de la langue-corps cible de Yvan recadrent le personnage : dans le TDS, il apparaît comme une sorte de pantin que manœuvrent les deux autres personnages ; dans le TDC, il se montre moins complaisant, moins soumis et sans aller jusqu'à renverser les rapports de force au sein du trio, son expressivité plus marquée le rend moins pathétique, plus sûr de lui. Ce choix dénote chez le traducteur une volonté de ne pas faire fléchir le ton comique de la pièce. En effet le personnage d'Yvan, par son attitude touchante et par sa sensibilité, ralentit parfois la vivacité humoristique, en rendant son expression et par conséquent son attitude plus agressive, Manfredi insuffle au personnage une vitalité qui contribue au mouvement comique.

Parmi les stratégies mises en œuvre lors de traductions pour la scène, outre les ajouts et modifications que nous venons d'examiner, un aspect essentiel et important est représenté par les opérations d'éliminations textuelles que les traducteurs appliquent aux TDS. Pouvant concerner la structure générale du TD ou ne s'appliquer qu'à quelques passages, le nombre et l'étendue des coupures et omissions varient énormément d'un traducteur à l'autre, d'un TD à l'autre. Scarlini limite ses coupures à quelques indications scéniques <sup>(29)</sup>, et à quelques éliminations lexicales ou syntaxiques. Les répliques koltésiennes aux phrases longues, à la syntaxe emboîtée peuvent être considérées comme source de difficulté pour la mémoire des acteurs et parfois la longueur d'une réplique causant aussi une certaine lourdeur, Scarlini l'écourte, comme dans l'ex. 11 où il élimine la dernière proposition :

### Exemple 11

<p>ADRIEN — [...] J'ai pris l'habitude de ne plus me chamailler pendant les quinze années de ton absence, <u>et ce serait dur de s'y remettre.</u></p> <p><i>Le Retour au désert</i>, 2006, p. 13.</p>	<p>ADRIEN — [...] Ho perso l'abitudine a litigare nei quindici anni della tua assenza.</p> <p><i>Il ritorno al deserto</i>, 2007, p. 3.</p>
--	---

(29) Par exemple, la didascalie indiquant une entrée des personnages dans le TD de Koltès : *Entrent Marthe et Adrien* (p. 16) n'apparaît pas dans la traduction de Scarlini.



En ce qui concerne Manfredi, nous avons relevé et examiné sa tendance traductive à l'allongement : il ne figure dans sa traduction qu'un seul cas où la formulation en italien est plus brève que celle du français, en raison d'une omission :

**Exemple 12**

SERGE (à Yvan) : Tu as sur toi tes fameux feutres ?...	SERGE (à Yvan) : Hai per caso con te uno dei tuoi famosi pennarelli?
YVAN : Pour quoi faire ?... <u>Tu ne vas pas dessiner sur le tableau ?...</u>	YVAN : Che vuoi farci?
« Art », 2002, p. 77.	« Art », 1996, p. 58.

Nous avons ici une autre illustration de la modification de la langue-corps du personnage Yvan, dans le passage du TDS au TDC. Ces répliques se situent au climax de la pièce. Dans le TDS, Yvan répond à la question de Serge par deux autres questions qui s'enchaînent et qui révèlent sa pensée de façon spontanée, en particulier la seconde qui contient une hypothèse. Dans le TDC, la brièveté de la réplique montre un Yvan qui semble mieux maîtriser ses émotions, l'interrogation est plus directe et abrupte, par l'emploi de la forme conjuguée : *che vuoi farci* ? (« que veux-tu en faire ? ») au lieu du verbe à l'infinitif : « pour quoi faire ? ». L'élimination de la seconde question est cohérente avec un Yvan moins affable qui ne formule qu'une question ouverte et laisse la responsabilité d'exprimer son intention, à son interlocuteur : c'est à Serge, le personnage qui à ce moment mène l'action, qu'il revient de révéler ses intentions ou pas. Du point de vue de la théâtralité, en limitant la réplique à cette seule question (qui d'ailleurs suggère une action), le traducteur joue sur la possibilité offerte par la langue-corps de ralentir le jeu, de dilater l'attente et la tension établie entre les trois personnages et au-delà, entre la scène et la salle.

Gozzi, le traducteur de Lagarce, devait suivre personnellement la création scénique du TDC, mais malheureusement il est décédé deux mois après avoir effectué la traduction et ce n'est pas lui qui a monté le spectacle. Dans son processus traductif, s'interrogeant sur le rapport à la mise en scène, Gozzi opère des choix décisifs : il supprime et omet de traduire un certain nombre de passages du TDS. Il s'agit généralement de paragraphes complets, isolés ou en succession et, suite à ces coupures dans un souci de cohérence textuelle et sémantique, certaines répliques sont ajustées ou éliminées. Rappelons que l'écriture lagarcienne se caractérise par une rythmique particulière essentiellement liée à un continuels ressassement, une écriture qui hésite, revient en arrière, repart, se contredit. Une écriture difficile à traduire car « les mots renvoient moins à un sens ou à des objets qu'à eux-mêmes »<sup>(30)</sup>. On peut le remarquer dans un passage supprimé par Gozzi :

(30) F. Thomas, *Le monde est un théâtre de mots*.

### Exemple 13

<p>On voudra donc bien noter qu'il est bon de réfléchir en cette circonstance, en toutes circonstances d'ailleurs, on voudra bien noter qu'il est bon de réfléchir et de ne pas demander ce service à la légère, là que je voulais en venir.</p> <p><i>Les règles du savoir-vivre dans la société moderne</i>, 2002, p. 16.</p>	
---	--

Dans le TDS, le rythme jaillit par l'exposition détaillée et souvent redondante des prescriptions et de leurs innombrables précisions. Mais lorsque l'écriture lagarcienne se fait litanique, Gozzi tend à alléger le texte, il élimine : les reprises thématiques en redondance par rapport aux paragraphes voisins ; les reprises phrastiques, surtout les accumulations de considérations elliptiques sans liens logiques et il supprime complètement des passages où l'intelligibilité sémantique est moindre. Cette opération de réduction a cependant pour effet de diminuer le nombre de récurrences d'une même construction syntaxique, d'un même mot et de leur mise en abyme. Ce sont des systématismes qui « pèse[nt] sur le spectateur et sature[nt] l'espace discursif »<sup>(31)</sup>, en les éliminant, Gozzi aère le texte et le fluidifie.

### Conclusion

La question de la désignation terminologique des traductions de TD pour la scène se pose fréquemment en termes polémiques entre auteurs et traducteurs qui optent tour à tour pour les termes de « traduction de », « adaptation de », « version de », « texte italien de ». S'il est difficile d'évaluer l'appellation la plus appropriée pour les TDC, il est cependant possible de relever chez nos traducteurs une volonté commune d'être fidèles à la lettre et au sens, nuancée par la nécessité d'être attentifs à une multitude d'éléments difficiles à transposer d'une langue-corps source à une langue-corps cible. Ce qui guide le traducteur pour la scène, face à cette inscription virtuelle du geste et de la voix dans la physique de la langue, (accélération ou ralentissements du rythme, répétitions, ordre des mots, assonances etc.) c'est l'impulsion rythmique, l'énergie qu'il veut reproduire dans le TDC. Si certains des aspects de la langue-corps théâtrale peuvent être transversaux, il importe de souligner que les auteurs dramatiques et les traducteurs de TD possèdent des théâtralités qui leur sont propres. Scarlini s'inscrit

(31) F. Migeot, « *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* ou la comédie du parlêtre », p. 87.

dans une position traductive qui le place en retrait du texte : il semble vouloir permettre au metteur en scène de se trouver devant le TDC, dans la même situation que s'il se trouvait devant le TDS, avec la même ampleur de choix et d'interprétations possibles. Là où il le peut, il reproduit dans la langue-corps cible le même type de rythme que celui de la langue-corps source. Ainsi, le TDC de Scarlini ne contient-il que peu de traces d'une mise en scène potentielle. Comme tout texte original, il présente des éléments d'une mise en scène virtuelle en laissant au metteur en scène le soin de veiller à la mise en scène réelle. Les éléments d'une mise en scène potentielle transparaissent plus nettement dans le TDC de Gozzi, traducteur et metteur en scène. Les coupures et les choix qu'il opère privilégient le sens et les contenus d'absurdité et d'ironie du TDS en proposant un texte cible où la cadence rythmique sert la théâtralité mais au moyen de procédés moins audacieux que ceux présents dans le TDS. Le travail de traduction de Manfredi s'apparente sous certains aspects à une mise en scène de la langue, une mise en lumière des intentions et sentiments des personnages pensée à l'intention des récepteurs. En effet lorsqu'il étoffe les répliques par un métadiscours, le traducteur tend à la fois à guider le jeu de l'acteur et à faciliter la compréhension du spectateur. La veine auctoriale de Manfredi se manifeste à travers une lecture personnelle des sous-textes, une interprétation et amplification de certaines caractéristiques des personnages, dans une recherche de l'effet comique et d'une vivacité rythmique ; son travail s'apparente à celui du dramaturge, au sens moderne du terme, ce praticien du théâtre, sorte de conseiller théâtral ou littéraire qui travaille en collaboration avec une troupe et qui fournit son aide et ses compétences dans divers domaines. L'une de ses tâches consiste parfois justement à analyser, à adapter, à modifier, à traduire le texte objet de la création scénique. En définitive la problématique de la traduction théâtrale pour la scène s'inscrit comme cas particulier au sein du montage d'un spectacle et des transformations et interprétations qui se tissent entre l'écriture dramatique et l'écriture scénique. Traduire pour la scène est une forme particulière d'écriture sous contrainte dans laquelle le traducteur procède à des choix, en instaurant une « hiérarchie des signes »<sup>(32)</sup>. Les traducteurs pour la scène sont conscients que l'acteur, la mise en scène, le spectateur, par leurs interprétations, vont filtrer la traduction. Dans les TDC pris en examen, ils ont recherché une fidélité au TDS et à sa théâtralité, en sachant bien que ce qui fait la fascination et la pérennité du théâtre c'est que tout TD, toute traduction et toute représentation pourront être un jour re-présentés.

zucchiatti@sslmit.unibo.it

---

(32) A. Vitez, « Le devoir de traduire », p. 8.

Marie-Line Zucchiatti, Université de Bologne, site de Forlì (Italia) enseigne le français à la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (SSLMIT). Depuis 1993 elle est responsable et coordinatrice du groupe de théâtre universitaire en langue française de la SSLMIT. Ses domaines de recherche sont la didactique du FLE dans la formation des interprètes de liaison, le théâtre comme instrument didactique pour l'acquisition de la compétence communicationnelle et interculturelle, la traduction des textes dramatiques pour l'édition et pour la scène, la dramaturgie contemporaine. Elle collabore avec différents théâtres et compagnies théâtrales italiens comme conseillère à la traduction pour la scène, de textes dramatiques de l'italien au français et du français à l'italien.

## Références bibliographiques

AA.VV., 1990, *Sixièmes Assises de la Traduction littéraire – Arles 1989, Traduire le théâtre*, Arles, Actes Sud.

AA.VV., 2008, *Traduire Lagarce. Langue, culture, imaginaire*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

BASSNETT-McGUIRE Susan, 1993 (édition revue de l'édition de 1980), *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di Daniela Portolano, traduzione di G. Bandini, Milano, Bompiani.

BERMAN Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.

DE MARINIS Marco, 1982, *Semiotica del teatro : l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani.

DÉPRATS Jean-Michel, 1993, « La spécificité de la traduction théâtrale : quelques exemples pris dans Shakespeare », *Actes du Colloque du CTL – Traduire le Théâtre, Je perce l'énigme, mais je garde le mystère*, 16, p. 33-49.

DÉPRATS Jean-Michel 1996, *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, (études réunies et présentées par), Montpellier, Éditions Climats & Maison Antoine Vitez.

DORT Bernard, 1995, *Le Jeu du Théâtre. Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L.

ECO Umberto, 2003, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano, Bompiani.

ELAM Keir, 1988, *Semiotica del teatro*. Traduzione di Fernando Cioni, Bologna, Società editrice il Mulino.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1984, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », in *Pratiques – L'écriture théâtrale*, 41, p. 46-62.

LARTHOMAS Pierre, 1980, *Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France.

LEMAHIEU Daniel, 1987, « Traduction et réplique (Macbeth) », in *Palimpsestes*, 1, p. 67-72.



MESCHONNIC Henri, 1982, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier.

MESCHONNIC Henri, 2007, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Éditions Verdier.

MOUNIN Georges, 1963, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.

MOUNIN Georges, 1966, « La Traduction au théâtre », in *Babel, revue internationale de traduction*, 1, p. 7-11.

NICHET Jacques, 1992, « À la découverte d'un autre théâtre », in *TransLittérature*, 4, p. 25-30.

PAVIS Patrice, 1990, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Librairie José Corti.

PAVIS Patrice, 2000, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

PAVIS Patrice, 2009, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, éd. revue et corrigée.

PUPPA Paolo, 2004, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma, Gius. Laterza e figli.

TAFFON Giorgio, 2007, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900*, Roma, Gius. Laterza e figli.

THOMAS François, 2008, *Le monde est un théâtre de mots*, Paris, Nonfiction.fr, [http://www.nonfiction.fr/article-1359-p2-le\\_monde\\_est\\_un\\_theatre\\_de\\_mots.htm](http://www.nonfiction.fr/article-1359-p2-le_monde_est_un_theatre_de_mots.htm), consulté le 23 novembre 2009.

UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I, Lire le théâtre II, Lire le théâtre III*, Paris, éd. Belin.

UBERSFELD Anne, 1999, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud-Papiers.

SALLENAVE Danièle, 1982, « La mise en mouvement d'une langue », in *théâtre public, traduire*, 44, p. 20-23.

SEIDE Stuart, 1982, « La traduction complétée par le jeu », in *théâtre public, traduire*, 44, p. 60-61.

VITEZ Antoine, 1982, « Le devoir de traduire », in *théâtre public, traduire*, 44, p. 6-9.

